Griechische Lebensart im Spiegel einer Komödie –

Einführung in eine Unterrichtsreihe zur Komödie Menanders

von ***Michael P. Schmude*** aus: **Anregung** 38 (**1992**)

Didaktische Vorbemerkungen

[34] Die klassischen Werke der griechischen Literatur des 5./4. Jh. v. Chr. bieten uns ein umfassendes Bild von Aufbau und Wesen des athenischen Staates dieser Zeit mit den in ihm wirkenden historischen Persönlichkeiten (Geschichtsschreibung und Rhetorik – Herodot und Thukydides; Lysias, Isokrates und Demosthenes) sowie von dessen geistigen Grundlagen und Normen (attische Tragödie und Komödie; Sophistik, Platon und Aristoteles), mithin einen literarischen Spiegel des öffentlichen Lebens Griechenlands.

Einen Einblick in das private Leben, die ‚Innenseite' Athens, vermittelt eine Gattung ganz eigener Art, wenngleich sie uns nur in vergleichsweise bescheidenem Umfange erhalten geblieben ist – die (hellenistische) Neue Komödie des 4./3. Jh. v. Chr. Neben den obengenannten Schulautoren kann darum auch ein Dramendichter wie Menander (und nach ihm Plautus und Terenz) einen Platz im Lektürekanon des gymnasialen Unterrichtes (auf Mittel- oder auch Oberstute) fordern und behaupten, zumal er Begründer und Vorreiter einer fächerübergreifenden Literaturgattung, des europäischen Lustspiels bis in die Moderne, geworden ist. Themen wie etwa Lebensführung im allgemeinen, Erziehungsfragen oder Generationenkonflikte im besonderen, können auf der heutigen Bühne noch ebensolche Aktualität beanspruchen wie in den Lehrplänen unserer Schulen.

Für eine Unterrichtsreihe zur Neuen Komödie wären daher drei Lernzielbereiche ins Auge zu fassen:

1. Als allgemeine geistesgeschichtliche Lernziele – wie unten näher auszuführen – a) die Kenntnis (in Grundlinien) der soziokulturellen Umwälzungen, die im Übergang von klassisch-griechischer Polistradition zu hellenistischem Individualdenken den geistigen Hintergrund der neuen Gattungsstufe bilden; b) das Wissen, dass die Neue, die ‚privatisierte' Komödie eine menschlich-wohlwollende, heiter-freundliche Parodie auf das Alltagsleben im Wechsel vom 4. zum 3. vorchristlichen Jahrhundert ist. während die Alte Komödie des Aristophanes beißende Satire in stetigem Wechselbezug auf die geistigen und politischen Strömungen der attischen Polls des 5. Jahrhunderts darstellte; c) unter dem Stichwort „bürgerliches Lustspiel" bereits eine Vorstellung, in welche Traditionslinie gerade auch des modernen Schauspiels die hellenistische Komödie einzuordnen ist.

2. Als spezifische literaturgeschichtliche Lernziele sind anzustreben d) die Kenntnis des äußeren Aufbaus der Stücke mit Prolog (Exposition der Vorgeschichte) und fünf Akten, dazu (im Gegensatz zu Alter Komödie und Klassischer Tragödie) Wegfall des Chores als aktiven Bühnenpartners und Verkümmerung zu bloßer Zwischenaktmusik; e) das Wissen, dass die Stücke der Neuen Komödie aus weitgehend einheitlichen Handlungsschemata zusammengesetzt sind (‚stehende' Szenen und Charaktere, typische Handlungskonstellationen wie Intrige und Anagnorismos [s. u.]); f) Betrachtung und Nachvollzug, dass Menander seine Bühnenfiguren durch die Art und Weise, wie er sie sprechen lässt, sowohl in einer bestimmten Situation als auch in ihrem Wesen überhaupt zu charakterisieren bemüht ist (Ethopoiie); g) die Kenntnis der (wenigen) sicheren Fakten aus dem Leben Menanders und (im Überblick) der Stationen der Überlieferungs- bzw. Rezeptionsgeschichte seines Werkes; h) das Wissen von der Adaptation von Stücken der hellenistischen ***Nea*** Im Rom besonders des 2.Jh. v. Chr. und von ihrem Weiterwirken über Mittelalter und Neuzeit bis ins moderne europäische Lustspiel.

[35] 3. Daneben sind im sprachlichen Bereich natürlich – wie bei jeder Lektüre – i) die Festigung und Erweiterung der sprachlichen Kompetenz der Schüler, hier durch zu-

nehmende Vertrautheit mit der in Verse gebundenen, gehobenen attischen Umgangssprache der Zeit Menanders in Wortschatz, Morphologie und Syntax (ggf. auch im Bereich stilistischer Erscheinungen) zu beachten, sowie k) durch metrische Analyse ausgewählter Verspassagen ein Einblick in die Struktur und ein Gefühl für den Rhythmus des dominierenden Sprechverses der hellenistischen Komödie (wie auch des attischen Dramas überhaupt) zumindest wünschenswert.

1. Hellenistische Lebensart im Spiegel einer Komödie: Zum soziokulturellen Hintergrund von Alter und Neuer Komödie

Das komische Schauspiel des 5., des ‚goldenen' Jahrhunderts des athenischen Staatswesens ist für uns die beißend-satirische, den Zeitgeist allgemein wie das politische Handeln im besonderen aufs Korn nehmende und mit ihrem – aus einem tiefen moralisch-konservativen Ernst entspringenden – Spott überziehende Alte Komödie des Aristophanes (von seinen nicht minder gefeierten Vorgängern bzw. Kollegen Eupolis und Kratinos sind uns nur Fragmente erhalten geblieben); seine Themen sind die aktuellen Probleme der attischen Polis, ob Fragen der Erziehung und Ausbildung (*Wolken*), ob Gerichtssucht (*Wespen*, danach Racines *Plaideurs* von 1668) oder politische Demagogie (*Ritter*), oder aber auch die Rolle der Frau in der Männergesellschaft Athens (*Thesmophoriazusen* und *Ekklesiazusen*) und allgemeiner die Weltflucht (*Vögel*).

Der Beginn einer neuen Gattungsstufe der griechischen Komödie ist hingegen bestimmt durch die „Auflösung jener Bindungen ..., die das Gefüge der klassischen Polis bestimmt hatten"[1], und begleitet zugleich vom Abschluss eines stetigen Individualisierungsprozesses, der bereits zu Beginn des 4. Jahrhunderts die Entpolitisierung der späten Aristophanischen Komödie mit bedingt hatte. Das Milieu der Neuen Komödie ist darum der private Alltag des athenischen Durchschnittsbürgers des vierten vorchrist-

[11] Lesky 1971, S.717 f. (In den Anmerkungen nur mit dem Erscheinungsjahr zitierte Literatur bezieht sich auf die Literaturhinweise.)

lichen Jahrhunderts, einer Gesellschaft, die E. Lefèvre im Anschluss an A.W. Schiegels 14. Vorlesung *Über dramatische Kunst und Litteratur* als „im ganzen ... durchaus intakt", andererseits aber auch als „leicht dekadent" bezeichnet[2].

Mit geradezu liebevollem Verständnis führen die Dichter der Neuen Komödie ihre Zeitgenossen im täglichen Daseinskampf vor Ihresgleichen auf die Bühne, nicht ohne freilich den Blickwinkel doch einzugrenzen, wenn nicht zu verschieben; Die realen Alltagsinteressen des Normalmenschen – und um ihn ging es jetzt – hatten sich vom politischen auf den wirtschaftlichen Bereich verlagert: Handel und Gewerbe, nicht mehr Volksversammlungen, Erwerb und Gewinn, aber auch die Kluft zwischen Arm und Reich, zwischen Freien und Sklaven, überhaupt die materielle Daseinsbewältigung des Einzelnen standen im Mittelpunkt des Lebens und bildeten auch den *Hintergrund* des nun neuen komischen Spiels, welcher stets erkennbar und wirksam blieb. Dabei allerdings die *vordergründigen*, auf der Bühne der Neuen Komödie gleichwohl nicht minder typischen und ertragreichen dramatischen Elemente wie [36] Kindesaussetzung und Wiedererkennung, Vergewaltigung, Intrigen u. dgl. (dazu unten mehr) als charakteristisch für die Lebenswelt der Zeit zu nehmen, hieße diese unter dem Gesichtspunkt komödiantischer ‚Ausschlachtbarkeit' zu verzerren.

Dennoch ist der einem Saarländischen Lektüreplan für die Jahrgangsstufe 11 entnommene Titel „Griechische Lebensart im Spiegel einer Komödie" übertragbar: es entspricht natürlich hellenistischer (!) Lebensart oder -haltung, wie die dargestellten Figuren sich in den konstruierten Konflikten verhalten, mit diesen und untereinander darin umgehen; nicht zuletzt zeigt sich uns der Humanitätsbegriff eines Menander in ebensolchem Medium[3].

Andererseits sind auch dessen weniger realistische Züge ohne weiteres aus den Bedürfnissen der Gattung heraus erklärbar: Komödie lebt (neben Anderem) von der Übertreibung, der Verzerrung und Überspitzung besonders heikler Auseinanderset-

[2] 1974, 8.42; Schlegels Vorlesung bequem zugänglich auch in Lefèvre 1973, S. 21-24.
[3] Lesky 1971, S. 718; Lefèvre 1979 (mit Schlegel, 13. Vorlesung), S. 330 f.

zungen wie etwa der Hintergehung des Vaters durch seinen Sohn oder – noch schlimmer – durch seinen Sklaven. Menanders Weise, solche Verhältnisse darzustellen, ist stets von Wohlwollen und Verständnis für beide Seiten geprägt; es bleibt daher selbst in der Übersteigerung der Konfliktsituation eine heile Welt, die er seinem Publikum vorspielt, und sein *speculum vitae* ist ein durchaus subjektives.

2. Die hellenistische Komödie als bürgerliches Lustspiel

Mit dem Verlust der politischen Bedeutung Athens seit dem Ende des Peloponnesischen Krieges (404) und analog zum Niedergang des Polisprinzips als staatlichen Faktors, besiegelt seit der Errichtung der makedonischen Vormacht durch Philipp II. nach Chaironeia 338, hatte die attische Komödie ihren Charakter als (im modernen Sinne) politische Satire, wie er die Dramen des Aristophanes noch kennzeichnete, aufgegeben. ‚Bürgerliche' Themen beherrschen jetzt die Stücke (vgl. o.); dem Zuschauer wird eine Realität vorgespielt, mit welcher er seinen eigenen Alltag identifizieren können soll.

Phantastische Situationen und Motive werden gemieden, das komische Spiel bleibt nunmehr ganz im irdischen Bereich. Irreale oder auch allzu burleske Elemente treten in den Hintergrund, am deutlichsten sichtbar in der Rolle des Chores: Schon in den letzten Stücken des Aristophanes ist er ebenso verschwunden wie das politische Moment und spielt als Handlungsträger fortan keine Rolle mehr; seine Auftritte beschränken sich auf bloße musikalische Intermezzi zwischen den regelmäßig fünf Akten.

Über diese vordergründig-formale Einteilung in Akte spannt sich die *fabula* inhaltlich in einem Dreischritt: Nach den spätantiken (4. Jh. n. Chr.) Grammatikern Euanthius bzw. Donat[4] setzt die *Protasis* (bis gegen Ende des 2. Aktes) die Handlung in Gang; die

[4] *De fab.* IV 5 / VII 4 in der Ausgabe von Donats *Commentum Terenti* von P. Wessner, vol.1 – Leipzig: Teubner 1902, S. 22/27 f.

Epitasis (Schlussteil des 2. Aktes bis zur Mitte des 4. Aktes) spitzt die Ereignisse zu und lässt Verwicklungen kulminieren, welche schließlich in der *Katastrophe* (Ende des 4. sowie 5. Akt) Auflösung und Wendung (in der Komödie) zum Guten finden[5]. Der Prolog, [37] bei Menander oft erst nach einer einleitenden, Neugier weckenden Spielszene, klärt den Zuschauer über die für das Verständnis des Stückes erforderlichen Gegebenheiten, also Vorgeschichte und Hintergründe der gegenwärtigen Situation, auf und weist zugleich auf die glückliche Lösung der anfangs unentwirrbar scheinenden Schwierigkeiten am Ende des Dramas hin. Diese Exposition, bei Menander oft von einer Gottheit gesprochen, gibt dem Zuschauer der Komödie das gleiche überlegene Wissen wie dem der klassischen Tragödie die Kenntnis des zugrundeliegenden Mythos und lenkt seine Aufmerksamkeit – in jetzt mitunter ironischer Distanz zu Personen wie ihren Taten[6] – mehr auf das „Wie“ der Handlungsgestaltung als auf das „Was“ des Handlungsablaufes.

Dem entspricht die Verwendung typischer Figuren wie der des geizigen Alten, des habsüchtigen Kupplers, des ränkeschmiedenden Sklaven, des neugierigen Koches, des prahlenden Soldaten u.a. ebenso wie ‚stehender‘ Handlungselemente und Szenen: den *servus currens*, das untergeschobene Kind, den betrogenen Vater ... kennzeichnet der ‚römische Menander‘ Terenz im Prolog seines *Eunuchus* (35-41) im Zusammenhang mit der Wiederverwendbarkeit solcher Motive sinngemäß treffend: *„nullumst iam dictum quod non dictum sit prius.“*

Eine für die Gattung besonders charakteristische Handlungsfügung ist der Anagnorismos[7], allgemein die Wiedererkennung verwandter Personen oder doch solcher, mit denen man, ohne sie jetzt ‚zuordnen‘ zu können, vormals unter wie auch immer gearteten Umständen schon einmal zusammengeraten ist: Mit der schrittweisen

[5] Diese Einteilung dürfte auf die bereits von Aristoteles an der Tragödie entwickelte und von Theophrast auf die Komödie übertragene (vgl. Webster 1960, S. 178f.) zurückgehen; zur Gegenüberstellung von δέσις (– *prologus* bis *Epitasis*) und λύσις s. Aristot. *poet*. 1455b24 ff., zur *Peripetie* (– καταστροφή) ib. 1452a22 ff.

[6] Hierzu ausführlicher Newiger 1981, S. 221.

[7] Zu dessen Wesen und Funktion im Stück vgl. (wiederum von der Tragödie ausgehend) Aristot. *poet.* 1452a29-b8.

Aufdeckung ihrer wahren Identität lösen sich die Schwierigkeiten – etwa um eine vermeintlich unstandesgemäße Heirat, ein zu Unrecht als Hetäre gehaltenes Mädchen, aber auch die Vorgänge um ein zu früh geborenes Kind u.a. – zu allseitiger Zufriedenheit. Daneben nicht minder häufig die Intrige, welche der schlaue Sklave als Verbündeter des notorisch mittellosen Jünglings gegen dessen Vater ausheckt, um von diesem Geld für eine umworbene Hetäre (bzw. deren Kuppler), für Gelage oder Sonstiges zu ergaunern.

Im Übergang zwischen der attischen Alten Komödie im Sinne einer auf politische Wirkung abzielenden Satire und der hellenistischen *Nea* als bürgerlichem Lustspiel liegt die sog. ‚Mittlere Komödie', die ***Μέση***, weitgehend im Dunkel einer zu großen Teilen verlorengegangenen Überlieferung[8]. Man hat „die Alte Komödie als eine Schwester der attischen Tragödie, ... die Neue Komödie als deren Tochter" net[9]'; auch die Mittlere Komödie lehnt sich an Handlungsvorlagen der späten [38] Euripideischen Tragödie an, der Weg ins bürgerliche, gegenüber den Derbheiten der ***᾿Αρχαῖα*** ‚zivilisierte' Umfeld[10] ist eingeschlagen, und der Plautinische *Amphitruo* stützt die Auffassung von der im Wesentlichen in der Mythenparodie weiter bestehenden Gattungsphase.

3. Menander und sein Werk

Unsere Nachrichten über Menanders Leben sind ebenso dürftig wie unsicher. Er wurde 342/41 v. Chr. als Sohn des Diopeithes im attischen Demos Kephisia geboren und soll im Jahre 293/92 beim Baden im Piräus ertrunken sein. Lehrer waren ihm sein Onkel Alexis, führender Vertreter der Mittleren Komödie (s.o.), sowie auf philoso-

---

[8] Deren Hauptvertreter Alexis, Anaxandrides, Antiphanes und Eubulos sind uns nur noch in – freilich nicht wenigen – Fragmenten kenntlich. Im *Amphitruo* des Plautus, auch im *Persa* (ggf. noch in den *Menaechmi* und im *Poenulus*) glaubt man Nachbildungen von Stücken dieser Entwicklungsstufe erkennen zu können; vgl. Webster 1970, 8. 67f/78/84-86 und zur Gattung Newiger 1981. S. 210-16.
[9] Lefèvre 1974, S. 40. S. allgem. auch Hunter 1985. S. 114-36: „Comedy and Tragedy".
[10] Vgl. Aristoteles' deutliche Bevorzugung der Komödie seiner Zeit (καινή κωμ. = Μέση) vor der älteren *EN* 1128a20-25.

phisch-wissenschaftlichem Gebiet der Aristotelesschüler Theophrast[11]; mit Epikur verband ihn seine Militärzeit, befreundet war er mit dem athenischen Staatsmann und peripatetischen Philosophen Demetrios von Phaleron.

Seinen ‚Durchbruch' als Dichter schaffte Menander gewissermaßen erst postum: von seinen (ca.) 108 Stücken trugen ihm ganze acht den Sieg beim Festspielagon ein[12]; Martial vermerkt (*epigr*. V 10, 9), dass *rara coronato plausere theatra Menandro*, Manilius nennt ihn (*Astron*. V 476) *doctior urbe sua*, doch schon der Grammatiker Aristophanes v. Byzanz weist ihm (Mitte des 3. Jh. v. Chr.)den zweiten Platz unter den griechischen Dichtern nach Homer zu, und entsprechend breiten Raum findet er auch im literaturhistorischen Abschnitt von Quintilians *Institutio oratoria* (X 1, 69-72)[13].

Ein zweites Mal scheitert er freilich im 8./9. nachchristlichen Jahrhundert an der byzantinischen ‚Klippe': sein Hauptthema, die Liebe(lei), sowie sein toleranter Moralbegriff mochten ihn einem auf Erbauung und Unterweisung ausgerichteten Schul- und Erziehungskanon weniger geeignet erscheinen lassen. So war Menander bis zum Beginn unseres Jahrhunderts vorwiegend durch Zitate bei anderen Autoren, namentlich Sentenzen, die in ausgestalteten Florilegien gesammelt wurden, bekannt[14].

Die Wiedergewinnung des Menandertextes ist von zwei Hauptstationen gekennzeichnet: nach größeren Bruchstücken aus dem *Georgos* (1898) und dem *Sikyonios* (1906) konnten im Jahre 1907 rund zwei Drittel der *Epitrepontes* veröffentlicht werden, die Gustave Lefèbvre 1905 (zusammen mit Teilen aus dem *Heros*, der *Perikeiromene*, *Samia*

---

[11] Sein Bemühen um die feine Gestaltung seiner Charaktere, insbesondere des *Dyskolos*, wird darum über die peripatetische Ethik auch in Beziehung zu Theophrasts *Χαρακτῆρες* gesehen (vgl. zuletzt Hunter 1985, S. 148-51).

[12] Davon sein erstes, die Ὀργή (321), und der Δύσκολος (316) an den Lenäen, da er nach Ausweis des *Marmor Parium* (FGr Hist. 239 B 14) an den städtischen Dionysien erstmals im Jahre 315 den Sieg erringen konnte.

[13] Vgl. dieTestimonien 32 und 61c in der Menander-Ausgabe von Körte/Thierfelder II. – Leipzig: Teubner ²1959, S. 7/13. Weitere Werturteile bis in die Moderne (am bekanntesten wohl diejenigen Goethes in den Gesprächen mit Eckermann vom 12. Mai 1825 und vom 28. März 1827) bei Zuntz 1929, S. 3-5 und Lefèvre 1979, S. 307-09/312; zu seinem Ansehen bei dem römischen Rhetoriklehrer s. auch die Bemerkungen von Gomme/Sandbach 1973, S. 2.

[14] Zum zweiten Kenntnisstrang über die Nachbildungen der römischen Neuen Komödie s. S. 40f. und Hunter 1985, S. 3-8.

und einer *Fabula incerta*) auf einem Papyrus des [39] 5. Jh. n. Chr. in Aphroditopolis bei Kairo gefunden hatte[15]. Nach der Publikation von Passagen der sog. *Comoedia Florentina* (1914)[16], die sich später als der *Aspis* zugehörig erwiesen, und der *Theophorumene* (1935) stellt das Jahr 1959 den zweiten Einschnitt dar: aus einem Papyrus des 3. nachchristlichen Jahrhunderts aus der ***Bibliotheca Bodmeriana*** in Genf-Cologny gab Victor Martin den vollständigen *Dyskolos* heraus, zehn Jahre später folgten aus dem gleichen Papyrus weite Teile der *Samia* sowie der *Aspis*. Schließlich waren nennenswerte Funde 1964 aus dem *Sikyonios* und 1965 aus dem *Misumenos* ediert worden.

Mit dem (frühen) *Dyskolos*, den (reiferen) *Epitrepontes* und der *Perikeiromene*, der *Samia* und der *Aspis* besitzen wir somit eine – wenn auch bescheidene[17] – Gruppe von Stücken, die uns wenigstens zu großen Teilen bis vollständig im Original erhalten sind und uns zugleich eine Ahnung von der Entwicklung der dramatischen Kunst Menanders vermitteln[18].

Der *Dyskolos* zeigt im Kern das beharrliche Liebeswerben eines jungen Städters um die Tochter des sturen Weltverächters Knemon, der mit seiner krankhaften Lebenseinstellung den gesamten Hausstand drangsaliert. In der Absicht, sich dem potentiellen Schwiegervater als Landmann darzubieten, und mit der zwischenzeitlich gewonnenen Unterstützung von dessen Stiefsohn hilft ein glücklicher Zufall: Der alte Misanthrop fällt in einen Brunnen. Die sofortige, selbstlose Hilfe der beiden jungen Männer lässt ihn in seiner generellen Ablehnung der Menschen schwankend werden; er setzt den Halbbruder des Mädchens in die ihm zukommende familiäre Rolle ein und gibt dieses dem anderen Jüngling zur Frau (auch der hat noch eine Schwester, welche den neuen Freund und Helfer ihres Bruders heiratet). Am Ende steht aber eine burleske Verspottung des durch seinen Unfall und die erhaltene Lehre arg gebeutelten, wenngleich längst nicht bekehrten Dyskolos (manche Gemeinsamkeit mit diesem Stück zeigt die Goldtopfkomödie *Aulularia* des römischen Adaptators Plautus).

---

[15] Zu den Details der Entdeckungsgeschichte einzelner Stücke s. Lesky 1971, S. 724-38 passim; Gomme/Sandbach 1973, S. 3 f; Lefèvre 1979, S. 310 f.

[16] Zum Namen Wilamowitz: Ausgabe von Menanders Schiedsgericht. - Berlin 1925, S. 5.

[17] Vgl. dabei das Bedauern Plutarchs in seiner Vergleichung des Aristophanes und Menander (*mor.* 853, 2 = test. 41 K/Th², S. 9)... εἰ οὖν πρὸς τὰ πρῶτα τῶν Μενάνδρου δραμάτων τὰ μέσα καὶ τὰ τελευταῖα παραβάλοι τις, ἐξ αὐτῶν ἐπιγνώσεται, ὅσα ἔμελλεν, εἰ ἐπεβίω, καὶ τούτοις ἕτερα προσθήσειν, der zumal das Gesamtwerk Menanders noch zur Verfügung hatte.

[18] S.o. Plutarch a.a.O.; zu Recht zurückhaltend freilich mit Festlegungen Lesky 1971, S. 728 und Lefèvre 1979, S. 311 f. Versuch einer absoluten Chronologie bei Webster 1974, S. 11.

In der *Perikeiromene* schneidet ein Soldat seiner Geliebten zur Strafe für angebliche Untreue die Haare ab; der vermeintliche Buhle ist aber, was allein die Geschorene weiß, in Wahrheit ihr Bruder. Beide stellen sich zudem als vormals ausgesetzte Kinder eines athenischen Bürgers heraus, der am Ende zwischen dem jähzornigen, zum Leidwesen des Bruders nunmehr aber ‚konkurrenzlosen' Offizier und seiner in der Zwischenzeit ins Nachbarhaus geflohenen, jetzt standesgemäßen Geliebten vermittelt.

In der *Samia* entstehen die Verwicklungen allein aus Missverständnissen: Ein neugeborenes Kind, vom heimkehrenden Vater als dasjenige seiner Hetäre und seines eigenen Adoptivsohnes fehlgedeutet, bringt den jungen Mann schließlich auch bei seinem künftigen Schwiegervater in Misskredit. Dessen Tochter hatte der Jüngling bei einem Fest geschwängert (s. *Epitr.*) und will sie heiraten, was unabhängig davon auch die beiden Väter auf ihrer Reise vereinbart haben; durch die genannten Missdeutungen scheint es jetzt aber unmöglich. Als der Sohn die wahren Hintergründe seines Täuschungsmanövers gesteht, lassen sich die Aufregungen letztlich wieder beilegen.

[40] Die *Aspis* bezieht ihren Reiz aus der (einzigen erhaltenen Menander-)Intrige gegen einen habgierigen Alten, der seine Nichte, welche durch die Kriegsbeute ihres vermeintlich gefallenen Bruders unerwartet reich geworden ist, nach dem Erbtochtergesetz gegen den Willen aller heiraten will. Daraufhin gaukeln die Verwandten ihm den Tod seines reichen Bruders vor, damit dessen Tochter ihm als die noch lukrativere Erbtochter erscheine. Die Intrige wird ausgeführt, durch die Heimkehr des tot geglaubten Soldaten schließlich aber überflüssig.

In den *Epitrepontes* verstößt ein junger Mann seine Frau, die während seiner Abwesenheit ihr Kind hat aussetzen lassen - fünf Monate nach der Hochzeit und darum offenkundig (?) nicht von ihm gezeugt (vgl. die *Hecyra* des Terenz)! Nach einem Schiedsstreit zwischen zwei Sklaven um das aufgefundene Kind und die beigegebenen Erkennungsschmuckstücke gelangen diese in das Haus eines Freundes des zornigen Ehemannes, wo dieser mit seiner Hetäre zecht; dabei wird er durch einen Ring, welcher ihm an einem Fest im Rausch und in eindeutiger Situation abhanden gekommen war, als der wahre Vater des Findlings identifiziert. Der Hetäre ihrerseits, die das damalige Geschehen miterlebt hatte, gelingt es, das überfallene Mädchen wiederzufinden – es ist die jetzt zu Unrecht ins Zwielicht geratene und von ihrem Vater zum Verlassen des Ehemannes gedrängte junge Gattin. Die bereits zu Beginn des Stückes bestehende Familie kann somit freilich wieder zusammengeführt werden; auch hier haben die Verwicklungen keine konkrete Verankerung, entstehen allein aus Fehldeutung und Nichtwissen.

4. Griechische *Νέα Κωμῳδία* auf römischer Bühne: die *Palliata*

Unsere Kenntnis Menanders beruht nicht allein auf den im griechischen Original erhaltenen Stücken. Im Jahre 240v.Chr. führte der Grieche Livius Andronicus im Auftrag der Ädilen in Rom anlässlich der *Ludi Romani* (im September) neben einer Tragödie auch eine Komödie auf, für die er sich attischer Vorbilder aus der zu seiner Zeit lebendigen Gattung bediente. Wir wissen nicht, ob griechische Komödien bereits zuvor für eine römische Bühne bearbeitet worden waren, hingegen sind szenische Burlesken, entsprechend der altitalischen Volksposse[19], auch für die vorliterarische Zeit wahrscheinlich. Wie Livius Andronicus arbeitete auch der Campaner Gnaeus Naevius (270-200 v. Chr.) nicht nur auf dem Felde der Tragödie und Komödie, sondern auch als Epiker (*Bellum Poenicum*), erst Plautus (aus Umbrien, † 184 v. Chr.) beschränkt sich auf eine Gattung. Zusammen mit dem Nordafrikaner Terenz führt er in der ersten Hälfte des 2. Jh. v. Chr. den römischen Zweig der Neuen Komödie zu seinem Höhepunkt.[20]

Den Genannten gemeinsam ist, dass sie griechische (Neue) Komödien als Vorlagen benutzen und bei ihrer Umarbeitung für das römische Publikum deren Milieu und äußere Ausstattung beibehalten. Aus diesem Grunde werden ihre Adaptationen schon in der Antike (Varro) nach dem griechischen Mantel ***Palliaten*** genannt, im Unterschied zur ***Togata***, dem Lustspiel einheimisch-italischen Kolorits[21]. Dabei wurden in [41] der Hauptsache die griechischen Originale als Ganze ‚behandelt', durchaus aber auch einzelne Szenen oder Handlungselemente aus einer Vorlage entnommen und in eine andere eingearbeitet, wenngleich dieses Verfahren bei einigen Dichtern der Palliata verpönt war[22]." Andererseits weisen sowohl Plautus (*Men*. 72-76) als auch

---

[19] So die *Fabula Atellana* (nach einer Stadt in Campanien) und die Fescenninen; s. hierzu auch Lefèvre 1974, S. 33 f.; Blänsdorf 1978, S. 92-99 und 125-33.

[20] Als weiterer namhafter Vertreter der Gattung ist der (nach Suetons *vita Ter.* 3 Anekdote [abgedruckt in Bd. 1 der Donatausgabe von Wessner, s. o. Anm. 4]) ‚Lehrmeister' des Terenz, CaeciliusStatius (vgl. auch Ter. *Hec*. 11 ff.), zu nennen, der u.a. Menanders *Plokion* (vgl. Gell. *NA* II 23, 5 ff. u. III 16, 3 ff.) und die *Synepheboi* (Cic. *opt. gen.* 18 u. *fin*. 1, 4) bearbeitete; zu ihm (sowie zu den übrigen Palliatendichtern) s. Juhnke 1978, S. 224-29.

[21] 21 Im Wesentlichen seit Terenz bis gegen Ende der Republik; Hauptrepräsentanten waren Titinius, Afranius (– Menander) und Quinctius Atta († 77 v.Chr.). Zur ‚provinzial-römischen' Thematik der Stücke und ihrem Verhältnis zur *Palliata* Juhnke 1978, S. 302-04.

[22] Terenz musste sich mehrfach mit entsprechenden Vorwürfen auseinandersetzen, vgl. seine Prologe zu *Andr*. (8-21; Übernahme von Teilen der menandrischen Perinthia), *Eun*. (20-34; Hinzufügung von zwei

Terenz (*Eun*. 35-41) recht lapidar auf das Ensemble von ‚stehenden' Szenen wie Figuren hin, die eben zum Repertoire gehörten und darum mehr oder minder beliebig verfügbar waren. Überhaupt wird man sich den Umwandlungsprozess keineswegs als ein reines Übersetzen der griechischen Vorlagen ins Lateinische vorzustellen haben, sondern als eine relativ freie Übertragung mit Eingriffen ins Handlungsgefüge, Hinzufügungen und Streichungen, Akzentverschiebungen u. ä. Wie weit die Freiheit im Einzelnen ging, beschäftigt seit unserem Jahrhundert eine eigene Forschungsrichtung (die sogen. ‚Analyse'); sichere Erkenntnisse sind hier nur in den wenigsten Fällen zu erreichen.

Unser wertvollster lateinischer Vermittler ist der ‚römische Menander' Terenz, der uns vier weitere Komödien, die *Andria*, den *Heautontimorumenos* und *Eunuchos* sowie die *Adelphoi* erhalten hat; seine Stücke zeigen eine enge Verwandtschaft in Kunstverständnis und dichterischer Absicht mit dem Griechen[23]. Aber auch Plautus hat Originale von Menander übernommen: die *Bacchides* sind nach dessen *Doppeltem Betrüger* (Δὶς ἐξαπατῶν) gestaltet, die *Cistellaria* (*Kästchenkomödie*) nach den Συναριστῶσαι, im *Stichus* liegt das erste Stück des Titels Ἀδελφοί vor (das zweite im gleichnamigen des Terenz, s.o.), und auch der *Aulularia* liegt eine Menanderkomödie zugrunde. Seine Wirkung, eher vordergründige und ‚kurzfristig' angelegte Situationskomik mit Neigungen zum Possenhaften im Kleinen wie zum Episodischen im Gesamtaufbau der Stücke steht dem (reiferen) Menander freilich eher fern[24].

Figuren aus Menanders *Kolax*). *Ad*. (6-14; Einbau einer Szene aus Diphilos' *Synapothneskontes*) und *Heautont*. (16-21). Zu Caecilius s. Haffter 1953. S. 5-7, zur Frage insgesamt zuletzt Goldberg 1986. S. 91-122.

[23] Sueton überliefert in seiner Terenzvita (7) entsprechende Würdigungen des Dichters durch Cicero und Caesar. S. auch Lessing im 96.-100. Stück seiner *Hamburgischen Dramaturgie* von 1768, der die dichterischen Fähigkeiten des Terenz denen Menanders allerdings deutlich unterordnet (bes. zum Ende des 100. Stückes). Weiter Haffter 1953, S. 94-98; Straus 1955; Ludwig 1959 sowie in Lefèvre 1973, S. 424-42; Steidle 1973/74; Juhnke 1978, S. 256-59 und 296-99.

[24] Hierzu ausführlicher Schmude 1988, S. 15-18 und 238-43; zur Originalität der lateinischen Bearbeiter gegenüber ihren griechischen Modellen s. Williams 1968, S. 285-94, Gaiser 1972 und Hunter 1985, S. 1-23 passim.

Über die römischen Bearbeitungen fanden die Komödien Menanders und seiner ‚Kollegen'[25] dann auch ihren Weg in die europäische Lustspielliteratur: im zehnten Jahrhundert schrieb der ‚christliche Terenz', die Nonne Hrotsvith v. Gandersheim, ihre Lesedramen, Molière nimmt den *Phormio* (nach Apollodor) für seine *Fourberies de Scapin* (1671) und die *Adelphoe* für die *Escole des maris* (1661)[26] zum Vorbild, [42] Shakespeare verwendet die Plautinische Verwechslungskomödie *Menaechmi* (Original unbekannt) für seine *Comedy of Errors* (1594), und zuletzt wandelt Thornton Wilder 1930 die *Andria* des Terenz in eine tragische Novelle *The Woman of Andros* um[27].

Auf ein bemerkenswertes Paradox schließlich der römischen Neuen Komödie gegenüber ihrem hellenistischen Ausgangspunkt hat Lefevre[28] hingewiesen: die *Nea* Menanders stellt in der Entwicklungsgeschichte ihrer Gattung eine Spätform dar, im Rom des Livius Andronicus steht sie am Beginn einer sich erst herausbildenden literarischen Tradition. Zugleich war sie in Griechenland zumindest ihrer Intention nach ein *speculum* des realen Alltagslebens einer Gesellschaft, während sie den römischen Zuschauer in eine Phantasiewelt entführte und ihn seiner gänzlich anders gearteten Wirklichkeit für eine Zeitlang enthob – sicher eine Hauptursache für den großen Erfolg dieser Literaturform in einer ihr an sich völlig fremdartigen Umgebung.

Literaturhinweise

Menandri reliquiae selectae – recensuit F.H. Sandbach. Oxford: Clarendon Press 1972 (ND 1976) [*Bibliotheca Oxoniensis*]. – Leseausgabe aller erhaltenen Komödien Menanders und einer Auswahl der längeren Fragmente.

---

[25] Zu nennen sind hier vor allem Demophilos (Plautus' *Asinaria*). Diphilos (*Casina, Rudens*), Philemon (*Mercator, Mostellaria, Trinummus*) sowie Apollodor v. Karystos. der den beiden übrigen Terenzkomödien die Vorlage gab (*Phormio* und *Hecyra*). – Darüber hinaus zeigen sich Ähnlichkeiten in Personal bzw. Handlungsbedingung auch zwischen Plautus' *Aulularia* und Menanders *Dyskolos* sowie zwischen Terenz' *Hecyra* und den *Epitrepontes*.

[26] Diese auch Thomas Shadwell für den *Squire of Alsatia* (1688) und Henry Fielding für seine *Fathers* (um 1750); auch Molière verwendet Motive dieses Stückes noch einmal in der *Escole des femmes* (1662).

[27] Vgl. Reinhardstoettner 1886; Büchner 1974, S. 9-30; Juhnke 1978, S. 299-301 sowie die Bibliographie in Lefèvre 1973, S. 495 f.

[28] 1974, S. 42 f.

Zuntz, G.: Menander – *Epitrepontes*, *Samia*, Fragmente. Paderborn 1929 (Nachdruck).

Menander – a commentary by A.W. Gomme and F.H. Sandbach. Oxford: University Press 1973. – Heute maßgeblicher Gesamtkommentar; ausgerichtet (insbes. in der Verszählung!) auf den Lesetext der *Oxoniensis*.

Blänsdorf, J.: Voraussetzungen und Entstehung der römischen Komödie. In: Das Römische Drama, hg. v. E. Lefèvre. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1978, S. 91-134 [Grundriss der Literaturgeschichten nach Gattungen].

Büchner, K.: Das Theater des Terenz. Heidelberg 1974 [Bibl. d. Klass. Altertumswiss., N.F 1, 4].

Gaiser, K.: Zur Eigenart der römischen Komödie: Plautus und Terenz gegenüber ihren griechischen Vorbildern. In: Aufstieg und Niedergang der römischen Welt, I 2. Berlin, New York 1972, S. 1027-1113.

Goldberg, S. M.: Understanding Terence. Princeton 1986.

Haffter, H.: Terenz und seine künstlerische Eigenart. In: Museum Helveticum 10 (1953), S. 1-20 / 73-102 (ND Darmstadt: Wiss. Buchges. 1967).

Hunter, R. L.: The New Comedy of Greece and Rome. Cambridge 1985.

Juhnke, H.: Terenz. In: Das Römische Drama, hg. v. E. Lefèvre 1978 (s.o.), S. 223-307.

Lefèvre, E. (Hg.): Die Römische Komödie: Plautus und Terenz. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1973 [Wege der Forschung 236].

Lefèvre, E.: Die Römische Komödie. In: Römische Literatur, hg. v. M. Fuhrmann. Wiesbaden: Athenaion 1974, S. 33-62 [Neues Handb. d. Literaturwissenschaft, hg.v. K. von See, Bd. 3].

Lefèvre, E.: Menander. In: Das Griechische Drama, hg.v. G.A. Seeck. Darmstadt: Wiss. Buchges. 1979, S. 307-53 [Grundriss der Literaturgeschichten nach Gattungen].

Lesky, A.: Geschichte der Griechischen Literatur. Bern, München: Francke ^{3}1971, insbes. S. 708-12 / 717-50.

Lessing, G.E.: Hamburgische Dramaturgie, kritisch durchges. Gesamtausgabe, mit Einl. und Kommentar von O. Mann. Stuttgart: Kröner ^{2}1963.

[43] Ludwig, W.: Von Terenz zu Menander. In: Philologus 103 (1959), S. 1-38 (ND in: Die Römische Komödie, hg. v. E. Lefèvre 1973 [s.o.], S. 354-408). – Vorwiegend zum *Eunuchus*.

Ludwig, W.: The Originality of Terence and his Greek Models. In: Greek, Roman and Byzantine Studies 9 (1968), S. 169-82 (Deutsche Fassung in: Die Römische Komödie, hg. v. E. Lefèvre 1973 [s.o.], S. 424-42).

Newiger, H.J.: Die Griechische Komödie. In: Griechische Literatur, hg. v. E. Vogt. Wiesbaden: Athenaion 1981, S. 187-230 [Neues Handb. d. Literaturwissenschaft, hg. v. K. von See, Bd. 2].

Reinhardstoettner, K. v.: Plautus. Spätere Bearbeitungen plautinischer Lustspiele. Leipzig 1886 (ND Hildesheim 1980).

Schmude, M.P.: Reden - Sachstreit - Zänkereien: Untersuchungen zu Form und Funktion verbaler Auseinandersetzungen in den Komödien des Plautus und Terenz. Stuttgart, Wiesbaden: F. Steiner 1988 [Palingenesia 25].

Steidle, W.: Menander bei Terenz. In: Rheinisches Museum 116 (1973), S. 303-47 (zu *Andria* und *Eunuchus*) und 117 (1974), S. 247-76 (zum *Heautontimorumenos*).

Straus, J.: Terenz und Menander – Beiträge zu einer Stilvergleichung. Diss. Bern 1955.

Webster, T.B.L.: Studies in Menander. Manchester [2]1960.

Webster, T.B.L.: Studies in Later Greek Comedy. Manchester [2]1970 (ND Westport 1981).

Webster, T.B.L.: An Introduction to Menander. Manchester 1974.

Williams, G.: Tradition and Originality in Roman Poetry. Oxford 1968, S. 285-97, 400-04, 579-82 et passim.